

Наталія Пелешенко

**ЕЛЕМЕНТИ РЕЛІГІЙНОЇ
БАРОКОВОЇ ДРАМИ
У ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ
Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО**

**(на матеріалі романів «Ідіот»
та «Підліток»)**

Гуманітарії сьогодні (як і сто років тому) вирішують означені Ф. М. Достоевським глибинні проблеми буття. Дослідників і читачів інтригують складні сюжетні ходи, полісемантичні образи та символи, ключ до розуміння яких слід шукати в Біблії, міфології, апокрифах і легендах, творах літератури попередніх епох. У текстах Ф. М. Достоевського присутні, здавалося б, не-поєднувані речі: кримінальні історії з філософським одкровенням, авантюрний сюжет з проповіддю, мелодраматичність і натуралізм тощо. За всім цим проглядається реальна духовна глибина людини, реальне ставлення до Бога, реальні ідеї, якими живуть герої [1, 35], хоча конструкція романів Ф. М. Достоевського «менш за все нагадує так званий “реалістичний” роман» [1, 34].

Не потребує доведення той факт, що письменнику було тісно в рамках реалістичної поетики, принципи якої не апелюють до творчого духу, що «стирає межі між епохами, країнами, народами, поетичними жанрами» [2, 51]. М. Бердяєв був переконаний у тому, що справжнє мистецтво не може бути реалістичним, тобто відбивати емпіричну дійсність. Воно має проникати в духовну реальність, у метафізичний світ і символічно їх зображати. М. Бахтін також говорив про «ворожість і чужість» Достоевському особливого типу афористичного мислення, витвореного літературою класицизму і Просвітництва [3, 110], що належали до ренесансно-реалістичної культурної парадигми. У творах письменника, на думку М. Бердяєва, якраз і немає нічого ренесансного, там відчувається релігійний біль і морок, прагнення світла та звільнення людського духу через страждання [1, 36–37]. Письмо Достоевського містить елементи поетики літературних стилів, які представляють протилежний ренесансному

бароково-романтичний тип культури. Об'єднує цю парадигму не аполлонівська статика, а діонісійська стихія, що породжує трагедію. Творчість Ф. М. Достоевського М. Бердяєв називає «Діонісовим мистецтвом» [1, 32, 34].

У жанровій системі Ф. М. Достоевського виділяється «містерія» (породження діонісійського культу), що розвинулася на слов'янському християнському ґрунті саме в епоху бароко. Отже, спробуємо простежити у пізніх романах Ф. М. Достоевського елементи поетики барокової драми, головним чином українського театру XVII–XVIII ст., якому і зобов'язаний своїм виникненням російський шкільний театр (поч. XVIII – середини XVIII ст.) [4, 28]. У свою чергу, український театр багато чим завдячує польському шкільному театрові, хоча київські учені-драматурги його не копіювали і витворили відмінний від польського репертуар, розробили специфічно українську систему жанрів, поетику, сценографію тощо. В цілому ж слов'янський шкільний театр епохи бароко виконував дидактичну й естетичну функції, будучи тісно прив'язаний до церковно-обрядового календаря. Тут апробовувалися нові мистецькі програми і водночас моделювався християнський світогляд.

Наприкінці XIX ст. вагому місіонерську роль виконували твори Ф. М. Достоевського, цього передтечі нового християнського мистецтва, яке, на думку В. Соловйова, повинне було зародитися всередині панівного антирелігійного реалізму, оскільки реалістичне мистецтво, не зіперте на релігійні почуття та думку, втрачало силу морального впливу [5, 59]. Герої Ф. М. Достоевського саме й дошукуються керівної ідеї, що зв'язала б людство, «думки хоча б наполовину тієї сили, як у минулих століттях» [6, 315]. За всієї тематичної, композиційної, образної ускладненості пізніх творів Ф. М. Достоевського в них майже дидактично виписані ідеали письменника: ідеал людської особистості – Христос, а також ідеал суспільний – «не народ, а Церква» [5, 61], тобто моральне вдосконалення, втілення Христових заповідей, духовне братство при збереженні соціальної нерівності станів [5, 61]. Світогляд письменника М. Бердяєв називає «фатально» роздвоєним [1, 144] між «винятковим антропологізмом й антропоцентризмом» [1, 42], що означає представлення окремого індивіда, його ідеї, його шляху пізнання свободи, добра і зла, аж до богоборства, яке закінчується віренням людської долі Боголюдині – Христу [1, 42], та ідеалом всесвітнього релігійного об'єднання, соборності.

Переосмислення, переломлення головної, вищої ідеї в свідомостях різних індивідів і визначає інтелектуальну поліфонію

романів Ф. М. Достоевського, їх «вихідний пункт» й апріорну конфліктність [7, 17]. Саме «драма ідей» є точкою зближення творів Достоевського як з літературою бароко, так і модерними течіями ХХ ст. (згадаймо «драму ідей» Лесі Українки, психологічні маніпулювання експресіоністів, моральний експеримент В. Винниченка тощо).

Поділяючи думку Л. Гроссмана про те, що романи Ф. Достоевського останнього періоду є містеріями [7, 10], М. Бахтін все ж наголошував, що драматична структура не дозволяє розгорнутися множинності свідомостей з їхніми світами [3, 20], бо в драмі все наперед вирішене і приречене на завершення, хоча й не в одній площині. Однак це зауваження не суперечить наявності в прозі російського письменника барокових містеріальних елементів. Драми XVII–XVIII ст. були покликані стверджувати віру в Христа, прославляти його Церкву. Містерія Достоевського знову виводить на авансцену людину, яка після важких душевних випробувань повірила у Бога, в Його світло. Слов'янська барокова драма найкраще «прописала» жанрові форми містерій та мораліте і меншою мірою – міраклю, які, відрізняючись сюжетно і тематично, мали спільні засоби поетики та сценографії. В цій студії ми і спробуємо поглянути на роман Ф. М. Достоевського «Ідіот» як на драму-містерію і на роман «Підліток» як на драму-мораліте.

Художній простір барокової драми, що виступав моделлю християнського космосу, був орієнтований по горизонталі та вертикалі (остання орієнтація була особливо важливою). Обов'язковий триярусний поділ сцени (небо-земля-пекло) імітував світопорядок, пов'язаність мікро- й макрокосмосу Божим словом, а також слугував більш виразному окресленню «проблеми людського буття» [4, 89]. У цьому зв'язку вкрай важливою є думка Б. Енгельгарда, яку поділяв М. Бахтін, про три плани розгортання романів Достоевського: «середовище», «грунт», «земля», де «середовище» – це зовнішній, вимушений акт існування свідомості; грунт – органічна система народного духу; а земля – вища реальність і водночас той світ, де протікає земне життя духу [цит. 3, 28]. Це царство любові, свободи, радості. До речі, М. Бахтін, виділяючи меніпею як жанрову ознаку творів Достоевського, наголошує на її триплановості й зазначає, що саме меніпея вплинула на середньовічну містерію та жанри XVII–XVIII ст. (приміром, «розмови мертвих», поширені у XVII–XVIII ст.) [3, 133]. Якоюсь мірою «земля» Достоевського – це «рай» барокових драм.

Рай, ностальгія за яким імпліцитно присутня у християнстві [8, 169], можливий у позачасовості, куди герої Достоевського

іноді миттєво переходять під час епілептичного нападу або сну, тобто у стані знищення часу та історії (падіння) і повернення первісності, природності людини [8, 172]. Так, саме рай на землі, перший день людства бачить у своєму сні Версилов, що можна трактувати як «відновлення райського стану» [8, 171]: гармонія душі й тіла, злагода між людиною й природою, зустріч людей з богами. За моменти земного одкровення, що стають наслідком духовного напруження, Версилов і Мишкін у «середовищі» платять розчаруванням, хворобою, мороком.

Питання про можливість «раю на землі» чи існування тільки «раю мисленого» – надзвичайно поширене в апокрифічній літературі: «Ходіння Агапія до раю», «Послання архієпископа Новгородського Василія (Каліки) до владики Тверського Федора про рай», «Ходіння Зосіми до рахманів» і найпоказовіший твір у цьому плані – перекладний апокриф про Макарія Римського, відомий на східнослов'янських землях уже у XIV ст. Святий Макарій (грецьке *Μάκαρ* – щасливий, блаженний) своїм праведним життям переборює диявольські спокуси і майже досяг райського стану, що впізнається за такими ознаками: святий живе в печері, на яку вказав голуб; йому служать два леви; ворон носить йому їжу (як пророкові Іллі). Але Макарій відраджує трьох юнаків від пошуків раю – місця, «кдѣ прилежить небо к земли» [9, 139], бо не може туди дійти людина зі світу живих. Архієпископ Новгородський Василій переконував у тому, що земний рай не загинув після гріхопадіння перших людей, а реально існує, хоча й закритий для відвідин. Земній людині може поталанити дійти лише до гір, що оточують рай [10, 49].

Князю Мишкіну його опоненти дорікають за віру в можливість раю на землі: «Рай на землі нелегко дається, а Ви все ж таки якоюсь мірою на рай розраховуєте, рай штука тяжка, набагато важча, ніж уявляється Вашому прекрасному серцю» [6, 282]. Але рай на землі Ф. Достоевський розглядає і як життя за Божим словом, хоча розуміє утопічність цієї ідеї.

Відновлення райського стану – це зближення Неба і Землі, що їх єднання відбувається за допомогою дерева, ліани, гори, драбини тощо [8, 164]. Так, земля рахманів, людей природи, мешканців архаїчно-утопічної країни, оточена високими горами, які утворюють місце єднання неба із землею [11, 532]. У барокових драмах небо з'єднувалося із землею сходами, якими спускалися з неба святі отці. Подібні видіння траплялися й у снах героїв. Епізоди, де небесні сили спускаються сходами на землю, часто з'являються у давніх драмах як засіб просторової організації. Наприклад, з ангелом, «Низходящим от степеней высоты» [12,

128] зустрічається Олексій, чоловік Божий. Герої шкільних драм могли пересуватися по кількох ярусах сцени-Всесвіту. Так, у різних напрямках рухалися по вертикалі душі праведників і грішників, із неба на землю спускалися ангели, а з пекла піднісвся Люцифер [4, 90]. Згадку про сполученість Неба і Землі невеликим шумним водоспадом, що падав високо з гори майже перпендикулярно до землі тонкою ниткою, зустрічаємо на початку роману «Ідіот» у розповіді князя Мишкіна про його перебування в Швейцарії [6, 50]. Життя Мишкіна в гірському селищі теж можна трактувати як віднайдення райського стану, для якого характерна дружба з людьми природи [8, 170]. Такими незіпсованими людською діяльністю створіннями є в романі діти, з якими у князя встановлюється духовний контакт [6, 58].

Незвичайне внутрішнє світло заливає душу князя перед епілептичним нападом, коли «всі хвилювання, всі сумніви його, всі турботи ніби умирялися разом, переходили у вищий спокій, сповнений ясної, гармонійної радості і надії, здійснення розуму і остаточної причини» [6, 188]. У християнській традиції праведність, досконалість, одкровення позначалися світлими явищами [8, 344]. Світло є символом Божого царства; правди, моральної чистоти, радості, невимовної слави. У буквальному ж розумінні «світло – атрибут Бога» [13, 667]. Архієпископу Василю Каліці уява підказує, що на скелі біля підніжжя райського «дитинця» світло випромінюється самочинно і повсякчас [10, 47]. Князю Мишкіну, який страждає від такої ж недуги, як і юнак, визволений Христом від бісів, важко визначити і класифікувати стан «молитовного злиття з вищим синтезом життя» [6, 188] за шкалою добре-зле. Та, проаналізувавши після нападу свої відчуття гармонії, краси, повноти буття, примирення, князь переконується, що ці позитивні порухи душі не можуть належати до нижчого – негативного рівня. М. Бахтін, розкриваючи карнавальні образи князя Мишкіна (Ідіот) і Настасії Пилипівни (божевільна), говорить про світлу і веселу атмосферу навколо князя Мишкіна, котрий перебуває в карнавальному раю. Настасія Пилипівна створює навколо себе морок і перебуває в карнавальному пеклі. Таким чином, ясно простежується улюблена барокова антитеза «рай-пекло» [3, 203].

Барокова містерія розвивала тему рятівного приходу на землю Ісуса Христа. Вона присвячувалася найголовнішим подіям Нового Завіту, Різду і Воскресінню Христа. У драмах експліцитно й імпліцитно наявні різні епізоди Біблії: створення світу, гріхопадіння, Благовіщення, передбачення старозавітних пророків тощо. У чернетках до роману «Ідіот» Ф. М. Достоевський називає свого

головного героя «князем Христом», себто дивиться на нього як на уособлення смиренності й покори, любові й прощення.

У пролозі української драми XVIII ст. «Про Олексія чоловіка Божого» (про неї йтиметься далі) мовиться: «Діоніс, філософ, серед дня із свічкою Людину шукав. Шукав, але не знайшов, кого міг би Людиною назвати. Якщо мудрець не знайшов простого чоловіка серед лукавого віку, то швидше й Божого не найдеш» [12, 123]. Герої п'єси знаходять Божого чоловіка після його смерті. Іполіт також прощається з Людиною і п'є за здоров'я Сонця. Як Олексій, чоловік Божий, «князь Христос» не затримується серед людей, він іде від них, щоб потім стати їм моральним мірилом. Це potwierджується відчитуванням спроектованих на сюжет роману євангельських подій. Можна співвіднести новозавітні історії з романними епізодами (історія Марії, яку односельці засудили як блудницю; зустріч з віслюком, доброю і терплячою твариною; удар по щоці, що залишається без відповіді; заклик не кидати каміння; шість «срібників» отримує Лебедев за допомогу у написанні цинічно-наклепницької статті; прощення тих, хто чинить зло, розуміння своєї майбутньої драми тощо). Дуже часто біблійні ситуації накладалися у барокових драмах на людську поведінку, душевні стани тощо.

Театральний час, що на нього теоретики давнього театру звертали увагу менше, ніж на простір, тяжів до вічності, вбираючи в себе теперішній, майбутній і минулий часи. Послідовністю подій особливо не переймалися, час на сцені не маркувався [14, 238] (винятком може бути саме «Олексій чоловік Божий»). М. Бахтін підкреслював, що Достоевський бачив свій світ переважно у просторі, а не в часі [3, 33], а в його творах немає безперервного історичного і біографічного часу [3, 173]. Подібну відносну позачасовість помітив В. Розанов, висловивши думку, що «Ідіот» – улюблений твір Ф. Достоевського, якнайменше прив'язаний до хвилювань дійсності [15, 179]. Йому здається, що в романі все фантастичне, і це фантастичне – світло зірок, яке падає на нашу сіру дійсність з далекого майбутнього. Таке ж наświetлення, цього разу вже з приземленими рисами, В. Розанов помітив і в розмові Версилова з Аркадієм [15, 179].

Ф. Достоевський завжди зосереджувався на зламних моментах буття своїх героїв [3, 173], і не випадково його дія, що відзначає і М. Бахтін, часто розгортається на перехідних топочах: на порозі (біля дверей, біля входу, на сходах, в коридорі) або на площах (зала, кімната тощо), де відбувається катастрофа, скандал або ще якась важлива подія. Перший описаний у романі епілептичний напад князя Мишкіна, під час якого над-

звичайне внутрішнє світло виповнює його душу, стається на сходах готелю. Для Аркадія Долгорукого любов до людей, до батька є тим чинником, що підніме його до неба, змінить його стан. Підліток цілує руку Версілова на місці між сходами, якими вони зійшли, та дверима. Хронотоп порогу підкреслює той злам у душі героя, який вже ступив на шлях «спалення зла».

Проектування євангельських подій на людські натури для увиразнення ідеї пов'язаності вчинків людини і страждань Ісуса Христа було необхідною умовою як містерій, так і драм, що створювалися на основі новозавітних притч, агіографічних сюжетів тощо. У чернетках до «Підлітка» згадується легенда про Олексія, чоловіка Божого, яка нібито сильно вплинула на Аркадія [16, 721]. Також відомий факт, що «Житіє Олексія чоловіка Божого» і народний російський вірш на цю тему лягли в основу образу Альоші Карамазова [17].

Один із найдавніших агіографічних текстів «Житіє Олексія чоловіка Божого» (сирійська редакція належить до V ст.) був надзвичайно популярним у середньовічній Європі і перекладався різними мовами. Житіє протягом століть перероблялося за канонами різних жанрів. Найпоширенішими на східнослов'янських теренах були текст із «Żywotów świętych» (1610 р.) Петра Скарги та московський варіант «Житіє й жителство преподобного и богоноснаго отца нашего Алексія человека Божия» Агапія Критського в перекладі на церковнослов'янську Арсенія Грека (книга Анфологійон, Москва, 1666 р.). Ці два житія лягли в основу твору про св. Олексія Димитрія Туптала, автора відомих в православному світі Четий-Міней.

Редакції Петра Скарги й Арсенія Грека лягли в основу першої української драми про Олексія чоловіка Божого (1673 р.). Вистава відбулася 17 березня (30 – за новим стилем) 1674 р., тобто вже наступного року, в Києво-Могилянській академії на честь іменин російського царя Олексія Михайловича. Всі згадані житія разом з доповненнями пізнішого часу найімовірніше використовував і Достоевський. Не виключено, що й текст п'єси був відомий письменнику, оскільки тільки єдина рукописна копія першої оригінальної української драми зберігалася в Російській публічній бібліотеці.

Герої шкільних драм завжди опиняються перед вибором між добром і злом. Саме дійство наповнювалося «добрими» і «злими» алегоріями, які змагалися за душу людини, за її життя і відданість християнським заповідям. Спокуса гріховним бажанням – основний мотив середньовічних і барокових творів. У більшості барокових драм присутні згадки про гріхопадіння Адама і Єви та

їхню спокуту. Будь-який духовний життєвий цикл, як зазначає В. Розанов, складається з трьох фаз – початкової ясності, падіння, відродження. При цьому центральним моментом залишається гріх, усвідомлення якого веде до світла істини, бо сутність гріха така, що передбачає відродження [15, 174]. Саме гріх і спокутування його, прозріння – основа моральних експериментів Ф. М. Достоевського. За головною авторською ідеєю, «Підліток» – це пошук керівної нитки поведінки, добра і зла» [16, 720]. Аркадій тому й підліток, що, маючи дев'ятнадцять років, він ще не пізнав добра і зла. Пізнання зла повинно скінчитися викриттям і спаленням його, після чого людина приходить до світла. Але ця істина для вільних та зрілих, а для неповнолітніх вона може бути небезпечною [1, 70–71]. Тут помітні паралелі зі старозавітним уявленням, що зрілість приходить до людини у двадцять років [16, 720], коли в результаті ініціальних випробувань вона збагнула межу між добром і злом. Аркадій, як і юнак архаїчного суспільства, проходить низку ініціальних випробувань, що «змушують його глянути у вічі страху, болю» [8, 274], смерті, любові, святості. Одним із ключових етапів переходу від юнацтва до зрілості можна назвати хворобу Аркадія, яка є кульмінацією ініціального ритуалу, що проходив, як і годиться, у кілька етапів. Починається все з того, що підліток перебуває серед чужих, ворожих людей, які жорстоко його ображають; зимової ночі він заходить у невідоме місце, де майже замерзає, а до того зустрічається з давнім ворогом. Ця експозиція нагадує ліс, символ потойбічного світу, де проходять випробування юнаки архаїчних племен. Дев'ятиденне безпам'ятство Аркадія символізує смерть – обов'язкову умову ініціації. Після випробування смертю підліток зустрічається зі святістю, яку втілює Макар Долгорукий, проповідник віри, любові, «благообразія».

Тут знову виникає аналогія з апокрифом про Макарія Римського. Троє юних ченців, шукаючи рай на землі, проходять низку випробувань, які можна назвати ініціальними: зустріч з невідомими тваринами, дивовижними людьми та явищами. Завершальним етапом ритуалу ініціації для них стає зустріч зі святим Макарієм, котрий наводить їх на життя в Бозі, застерігаючи від пошуків раю на цьому світі. Юнаки повертаються до свого монастиря просвітленими. Так і зустріч з Макаром Івановичем для Аркадія можна вважати етапною. Вже згадані події роману – початок дорослого способу буття, «який дарує можливість знання, свідомості, мудрості» [8, 274], хоча видимої зміни у свідомості Аркадія після воскресіння ще не відбувається. Хочеться також зазначити, що навіть зовнішності Макарія Римського та

Макара Долгорукого дуже схожі й типові для зображення праведників: довге біле волосся та біла борода. Макарій Римський, до речі син Івана, залишив батьківський дім, наречену, як і святий Олексій, помандрував, шукаючи сенсу свого життя. Макар Долгорукий, духовний пілігрим, відпустив свою дружину Софію Андріївну з Версиловим, простивши їхній гріх. Всі ці паралелі також засвідчують добру обізнаність Ф. М. Достоевського з християнською традицією та житійною літературою.

Пізнання добра і зла пов'язане з пізнанням самого себе, а самопізнання – це дорога до Богопізнання. Герої барокових п'єс прийшли до Бога через усамітнення або через світ, сповнений різноманітних людських пристрастей. Навіть св. Олексій повинен повернутися до своєї сім'ї, щоб непізнаним, витримавши наругу, померти в рідному домі. Шляхом святого Олексія повів Достоевський і Альошу Карамазова. Свою ідею-почуття стати російським Ротшильдом підліток мотивує бажанням усамітнитися. Насправді ж декларація усамітнення є самотністю в реальності. І тільки після зіткнення своєї ідеї-почуття з ідеями-почуттями Макара та Версілова, Крафта й дергачовців Аркадій доростає до розуміння добра і зла. Герої Достоевського пізнають світ «усамітненого» серед людей. «Ідея Ротшильда» виявляється ніби прикриттям несформованості, незахищеності внутрішнього світу Аркадія, котрий хоче «щиро вірувати і любити Христа» [18, 395], а також любити людей.

Інколи герої «Підлітка» нагадують алегорії різних людських чеснот і вад. У підготовчих матеріалах до роману можна знайти досить симптоматичні характеристики персонажів. Наприклад, «давня свята Русь» – Макарови; молоде покоління – Підліток; Ламберт – матерія, жах, м'ясо; святе, добре в Новій Русі – тітки; цивілізованість і відчай, скепсис і бездіяльність – Версілов [16, 750].

У Достоевського простежується бароковий принцип використання антетичних понять, ідей, образів, роздвоєних між полюсами добра і зла. Це роздвоєння пов'язане з «таємницею» свободи, яка є ірраціональною і тому може бути джерелом як добра, так і зла [1, 69]. Звідси й популярні мотиви близнят, двійників, які, разом з тим, є протилежностями один одного. М. Бахтін називав ранню повість Ф. Достоевського «Двійник» драмою-мораліте, позбавленою формалізму й алегоричності [3, 253]. Двійниками можна вважати Макара і Версілова, двох духовних пілігримів, один з яких проповідує «пустельножителство» і «благообразіє», а другий – ідею вищого духовного суспільства. Версілов радить читати й виконувати десять заповідей, а великою

думкою називає перетворення каміння на хліб. Його вчинки проєктуються на деякі євангельські ситуації (ляпас без відповіді, допомога зневіреним). М. Бердяєв назвав Версілова «одним із найбагородніших образів Достоевського» [1, 65], що шляхом страждання і мук від несвободи, сумнівів, роздвоєння революціонізує до виголошення із глибини своєї вмиротвореної душі слів апостола Петра: «Ти – Христос, Син Бога Живого» [1, 63]. І це буде істинним буттям. Неподолання зла може призвести до утвердження содомського ідеалу, взірцем якого є Ламберт.

Символом роздвоєння особистості, двійництва, якого хочеться позбутися – є, звісно, сцена потрошення ікони. До речі, ікони на сцені шкільного театру з'являлися дуже часто [16, 293]. Свій вчинок Версілов попереджує саме розповіддю про можливі роздвоєння особистості (початки психоаналітичної практики). Ікона Макара як символ світоглядної цілісності повинна розбитися на дві половини, дві сторони душі Версілова, на його два життя, дві правди Макара і Версілова, на дві любові Версілова (пристрасну та жалісну), на два жіночі очікування. Покарнавальному амбівалентним називає М. Бахтін і образ «ідіота», князя Мишкіна [3, 202], котрий відступає від звичайної логіки життя у простір гри парадоксів, контрастів, антитез.

Принцип відображення, який є характерною ознакою барокової поетики, дуже яскраво представлений у творах Достоевського. Цей принцип заснований на тому, що всі явища якоюсь мірою співвідносяться одне з одним і кожне може бути показане через інше. Така непряма подача матеріалу «працювала» на всіх рівнях тексту. І, як зазначає Л. Софронова, взаємне відбиття приводило до того, що на весь художній світ твору ніби накладалася сітка зв'язків – відбитків [19, 81]. Таким чином, всі явища ніби перебували у зв'язках зіставлення й протиставлення. Ф. Достоевський (як і драматурги XVII–XVIII ст.) так «співвідносив між собою елементи твору – сюжетні ситуації, мотиви, так розміщував своїх героїв на полі дії», щоб вони взаємно відбивали одне одного [19, 79]. Роман «Підліток» також переснований тією сіткою відбивань. Ідея-почуття Аркадія відбивається в ідеї-почутті Крафта, яка в свою чергу висвітлює головну думку Версілова щодо устрою Росії та її місії. Світобачення Макара Долгорукого співвідноситься з міркуваннями Аркадія та Версілова тощо. Переконаність головного героя роману «Ідіот» у злочинності смертної кари декілька разів віддзеркалюється згодом як у розповідях самого Мишкіна (спогад про людину на ешафоті), так і в словах та діях інших героїв (Лебедев молиться за мадам Дюбарі); Іполіт і князь у різний час згадують картину, що зна-

ходитьсь в домі Рогожина; прочитана Аглаєю «Пісня про бідного лицаря» віддзеркалює образ князя Мишкіна; а пошук головної ідеї сучасності, розуміння неможливості цілісності, моноідейності теперішньої людини стають предметом бесід Мишкіна з Лебедевим тощо.

На рівні сюжету принцип відбиття у шкільній драмі діяв так, що деякі події для «економії» часу або через їхню табуованість не прописувалися, про них тільки говорили, повідомляли глядача. У романі Ф. М. Достоевського «Підліток» з різних позицій представлено Версілова ще до того, як він сам з'являється перед читачем. У романі «Ідіот» не змальовано самої подорожі князя Мишкіна та Настасії Пилипівни; читач також не стає свідком убивства Настасії Пилипівни, не знає достеменно, як «це» сталося; не зображено в романі й останнього «провалу» Мишкіна. Бо це лише зовнішні вияви глибокого конфлікту.

З принципом відображення споріднені мотиви дзеркала, тіней, сну як відбиття вищого існування. Суто бароковою є також метафора «життя це – сон». Ф. М. Достоевський широко використав її функціональні та емоційні можливості, що вже стали надбанням попередніх мистецьких практик. При цьому в Достоевського переважає, як зауважував М. Бахтін, кризова варіація сну [3, 172]. Виняткова ситуація сприяє «випробуванню ідеї та людини ідеї». Таким випробуванням вищої ідеї та ідеалу буття є сон Версілова про перший день людства. Важливим і кризовим, що має привести до переродження, стає сон-жах Іполіта (щось подібне до кафківського «Перевтілення»), який завершується звільненням юнака від темряви відчаю. Сон Іполіта – це бажання, можливість перемоги над злобою, хворобою та заздрістю. У дусі романтичної традиції з'являється у «Підлітку» сон-попередження старого князя про розбиті ікони і розбите життя, а в іншому романі – сон-передчуття Мишкіна про зустріч з Настасією Пилипівною. Завершення авантюрно-пригодницької лінії роману «Підліток» передвіщує сон Аркадія.

Основна сюжетна лінія барокової драми, як відомо, переривалася інтермедіями, де в побутово-сміхових, повчальних історіях, не пов'язаних безпосередньо із сюжетом п'єси, концентрувалася основна думка твору. Таким моральним висновком роману «Підліток» є дидактично-містична розповідь Макара Івановича про немилостиво лихого купця Скотобойникова, котрий, вчинивши неймовірно багато зла, зрозумів, що спасіння своєї душі здобуде лише покутою, вірою і доброчинністю. Ще однією вставкою може бути історія про солдата-крадія, якого виправдав суд

за щирість зізнання, але сам себе він не простив – повісився, бо не зміг далі жити з гріхом. В «Ідіоті» такою вставкою може бути «Сповідь» Іполіта, яка була прочитана князю Мишкіну та його гостям, а також низка менших історій.

У романі «Підліток» є один надзвичайно сильний епізод, не характерний для Достоевського, що його можна вважати інтермедією. Це розповідь Тришатова про уявно створену ним оперу-містерію за мотивами «Фауста». До речі, уявлення Гете про музику свого твору «були близькі містеріальній програмності» [20, 97]. Сцена моління Гретхен у готичному соборі (архітектура, скульптура, живопис, музика якого містеріально оформлювали реальність [20, 96]) з ненаписаної опери Тришатова присвячена улюбленій темі слов'янської драми доби бароко – боротьбі за людську душу Бога і диявола. І знову за принципом відбиття, як і в містерії, цей епізод робить ще об'ємнішою головну ідею Достоевського в усіх його останніх романах – Бог неодмінно врятує гріховну людську душу, треба лишень зробити крок до цього спасіння. Завершення опери, як в середньовічних, а потім і барокових містеріях – гімн Торжеству Духа. Цей епізод засвідчує звернення Достоевського до інших видів мистецтва (музики, архітектури, сценографії). Мистецький синтез був характерним засобом творення тексту в рамках барокової поетики, який згодом активно експлуатувався романтиками, а потім – модерністами ХХ ст.

У барокових п'єсах написане слово було споріднене зі словом зіграним [16, 287]. Листи і повідомлення мали як смислове, так і сценічне навантаження. У драмі про Олексія чоловіка Божого читається життє головного героя, який написав про себе і помер. Іполіт також читає свій життєпис і збирається померти. Єдина відмінність, що святий іде померати згідно з волею Божою (йому вже був знак), а Іполіт хоче зробити жест наперекір долі, котра йому приготувала неминучу ранню смерть від хвороби.

У театрі XVII–XVIII ст. предметно-речовий план завжди виконував пояснювально-атрибутивну роль. Речі «входять у гру нарівні зі словом» [16, 267], з їхньою допомогою можна підсилити сказане словами. У творах Достоевського речі також часто слугують поясненню, наголошенню, смислового доповнення. Так, портрет Настасії Пилипівни, що так вражає князя Мишкіна по приїзді до Росії, вже наперед проектував трагічну долю жінки. Портрети Катерини Миколаївни та Софії Андріївни у романі «Підліток» наголошують на великому значенні обох жінок у житті Версілова, на роздвоєності його душі. Лист, який компрометує Катерину Миколаївну, стає основою сюжетної лінії ро-

ману. Листам, паперам відведена немала роль і в романі «Ідіот» (лист-сповідь Іполіта, лист Мишкіна до Аглаї, листи Настасії Пилипівни до Аглаї, стаття-пасквіль нігілістів про князя Мишкіна тощо).

У пролозі, що був структурним елементом барокових творів, завжди викладалися естетичні переконання автора, пояснювалися причини написання твору, розтлумачувалися сюжетні колізії, мораль, задавалася тональність оповіді. Можна вичленювати пролог і в структурі «Підлітка» Достоевського, де дві перші глави першої частини – це виявлення художніх смаків наратора та його реверанси перед читачем. З прологів починаються третя й четверта частини роману «Ідіот». Ці вступні коментарі ніби прогнозують зміст подій, свідками яких стане читач. Але тут же автор намагається дати моральну оцінку та запрограмувати ставлення читача до того, що незабаром йому – читачеві відкриється. Розлогі розмірковування про родини, що бояться бути не як усі (3-тя частина) та про ординарних людей (4-та частина) за вже згаданим принципом відображення акцентують значення приходу в цей світ таких людей, як князь Мишкін. Тобто людей віри (їх ще називають мрійниками, утопістами, пророками, юродивими), які творять життя і наближають утвердження вселенського християнства [5, 62], що має об'єднати й порятувати людство.

Таким чином, визнання Христа втіленням вищої істини і світового порядку засвідчує органічну спорідненість пізньої, «посибірської» творчості Ф. М. Достоевського з духовно-естетичними традиціями доби бароко. У своїх романах письменник, поєднуючи елементи поезики різних жанрових і стильових систем, наближався до «одкровення нової містерії» [7, 174], нової релігійної драми.

1. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского // Н. Бердяев о русской философии / Сост., вступ. ст. и примеч. Б. В. Емельянова, А. И. Новикова. – Свердловск, 1991. – Ч. 1. – С. 26–149.
2. Гроссман Л. Путь Достоевского. – Л., 1924. – 237 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е изд. – М., 1979. – 318 с.
4. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. – М., 1981. – 262 с.
5. Соловьев В. Из речей в память о Достоевском // О Великом Инквизиторе. Достоевский и последующие. – М., 1991. – С. 57–71.
6. Достоевский Ф. М. Идиот // Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1973. – Т. 8. – 510 с.
7. Гроссман Л. Поэтика Достоевского. – М., 1925. – 187 с.
8. Еліаде М. Священство і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андроген; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К., 2001. – 591 с.

9. О Св. Макаре и о рае // Памятники старинной русской литературы.— СПб., 1862.— Вып. 3.— С. 135–142.
10. Послание Василия Новгородского Федору Тверскому о рае // Памятники литературы древней Руси XIV–XV века.— М., 1981.— С. 42–49.
11. Демкова Н. С. Послание Василия Новгородского Федору Тверскому о рае. Комментарии // Памятники литературы древней Руси XIV–XV века.— М., 1981.— С. 532.
12. Олексій чоловік Божий // Резанов В. Драма українська і старовинний театр України.— Вип. 5. Драматизовані легенди агіографії.— К., 1928.— С. 123–187.
13. Галлей Г. Г. Перше послання Івана. Розділ 1:5–10. Бог є світло // Біблійний Довідник Галлея.— Торонто, 1985.— С. 667.
14. Софронова Л. А. Старинный украинский театр.— М., 1996.— 327 с.
15. Розанов В. В. О Достоевском // Сочинения.— М., 1990.— С. 170–182.
16. Архипова А. В., Галаган Г. Я., Голованова Т. П., Фридендер Г. М. Примечания // Достоевский Ф. М. Вечный муж. Подросток // Собр. соч.: В 15 т.— Л., 1990.— Т. 8.— С. 706–809.
17. Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы».— М., 1977.— С. 162–192.
18. Достоевский Ф. М. Подросток // Собр. соч.: В 15 т.— Л., 1990.— Т. 8.— С. 139–813.
19. Софронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах.— М., 1982.— С. 78–101.
20. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете. Містерія. Міф. Утопія. До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.— К., 2002.— 279 с.